

“O Diabo na terra onde até o sol mente”:

história e estética no cinema-documentário de Glauber Rocha *

Wagner Cabral da Costa
Departamento de História / UFMA

O “Dia da Libertação do Maranhão”

“E vencemos! As coisas que vi naquela campanha! Uma tragédia muito maior que nossas próprias forças... eu, agora a teu lado, pensava nos problemas que surgiriam e me perguntava como responderia o Governador eleito às promessas do candidato” (Paulo Martins, *Terra em Transe*).

31 de janeiro de 1966, segunda-feira. A cidade de São Luís do Maranhão acordou em festas com a posse do governador José Sarney Costa, eleito pelas Oposições Coligadas, num processo em que contou com o beneplácito da recém-instalada ditadura militar. Os jornais de oposição saudaram a data de maneira efusiva e entusiástica: seria o “Dia da Independência do Maranhão”, o “nosso 7 de Setembro”, o “Dia da Queda da Bastilha”, a “Hora da Libertação”, em que a “Cidade em Festas”, numa autêntica “Festa do Povo”, receberia o novo mandatário para dar início a um “Maranhão Livre e Progressista”, um “Maranhão Novo”.

O significado histórico do momento foi construído no calor da hora: a ascensão de Sarney ao poder representaria “a mudança radical numa estrutura político-administrativa marcada por 20 anos ininterruptos de corrupção”, sob a tutela política do senador Vitorino Freire (PSD). O jornalista Lago Burnett complementou que o Maranhão “conseguiu se libertar sozinho, depois de 20 anos consecutivos de submissão ao regime de opressão e injustiça social”, o Estado “conseguiu emergir da longa noite de dominação vitorinista, de incompetência administrativa, de descalabro econômico, de mediocridade política”. Interpretação histórica ainda hoje repetida em círculos palacianos, sua idéia central é que, com a posse de José Sarney, “o vitorinismo, como sistema de prática política e administrativa [dominante entre 1945 e 1965], estava definitivamente aniquilado no Maranhão inteiro”.¹

Fundatio. Rituais de fundação do “Maranhão Novo”, estabelecendo um controle imaginário sobre o tempo coletivo. O “Dia da Libertação do Maranhão”, ocorrendo em plena temporada pré-carnavalesca, contou com uma programação bastante variada. Uma salva de foguetes à zero hora pretendeu significar o início de uma “nova era” de “progresso com justiça social”. A queima de fogos começou o “carnaval popular”, com a multidão a cantar o *jingle* de campanha, o baião “Meu voto é minha lei, para Governador José Sarney”. O espetáculo prosseguiu com Missa em Ação de Graças, jogo de futebol, “cinema para o povo”, visita pública do Palácio dos Leões,

desfile militar. Visando assegurar uma massiva participação, a Comissão Central dos Festejos utilizou-se de outros artifícios: ponto facultativo nas repartições estaduais, feriado municipal, bondes gratuitos. Em nota oficial, a Associação Comercial do Maranhão conclamou as “classes produtoras” (leia-se, o comércio, a indústria e os bancos) a suspenderem suas atividades.

Mas o ponto culminante das festividades foi o comício na Praça Pedro II, em que o governador discursou em rede de rádio e TV, “debaixo de verdadeiro bombardeio de foguetes e ao som de tambores, das Escolas de Samba, e das palmas da multidão incalculável”. Segundo um comentarista, o espetáculo foi “indescritível”, com “mais de 100 faixas e cartazes, com dísticos, sintetizando as esperanças do povo no seu novo governante”. Povo, que, “em delírio”, ouviu o pronunciamento, “registrando-se empurrões, gritos, requebros dos integrantes das escolas de samba, charangadas”. Um show de cidadania, na crônica d’O Imparcial, pois uma “incalculável massa humana, numa concentração cívica inédita na História do Maranhão, ocupou literalmente toda a vasta extensão da praça... Por ali desfilaram numerosos cordões carnavalescos, blocos e escolas de samba, transformando o ambiente em verdadeiro carnaval, tão grande era a alegria do povo”.

Panis et Circencis. A comemoração prolongou-se noite adentro com a realização de vários bailes: um, mais restrito, nos salões do elitista e prestigiado Grêmio Littero Português; outros, nos “clubes populares” (Urussanga, Saravá, Carcará, Estrela Dalva, Tri-Campeão, Nosso Clube do Anil) que abriram as portas para “receberem gratuitamente os foliões maranhenses”. A comissão organizadora fez questão de lembrar que a folia era “para quem quizer havendo máscaras e tudo mais”, contornando dessa forma a grande “polêmica” daquele ano, a proibição de máscaras nos bailes. Um jornalista assinalou que 2^a feira “foi realmente um dia infernal para a turma que gosta da pagodeira de momo”.

O Maranhão será *Terra em Transe*

Em meio às batalhas de confete e serpentina, passou despercebida a muitos a presença na capital do cineasta baiano Glauber Rocha, que veio, juntamente com o produtor Luís Carlos Barreto e a equipe da MAPA Filmes, para a cobertura do evento. Dessa experiência resultou um documentário, monumento (in)visível de um tempo – *MARANHÃO 66: posse do governador José Sarney*. Assim o político descreveu seu convite ao diretor: “com humildade, aceitou. Quando o filme foi apresentado ao público, em um cinema de arte, há quase 20 anos, a reação inicial de desconfiança transformou-se em aplausos. Por quê? Porque ao invés de filmar minha posse, filmou o Maranhão, seus casebres, suas ruas, sua miséria e sua esperança”.²

Nessa época, o cineasta cinema-novista já ascendia à condição de mito devido ao vertiginoso sucesso internacional de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). O sucesso, contudo, não era suficiente para bancar a produção de seus filmes. Por isso, em 1965 e 1966, fez dois

“trabalhos de encomenda”, os documentários *Amazonas*, *Amazonas* e *Maranhão 66*.³ Esta última “encomenda” não somente contribuiu para garantir sua sobrevivência pessoal, como também abriu as portas de um patrocínio para *Terra em Transe* (1967), através do Banco do Estado do Maranhão (BEM).

Mas, ao que parece, havia outras pretensões na associação Glauber/Sarney: o Maranhão seria *Terra em Transe*, embora num sentido mais modesto. Em 1º de abril de 1966, o **Jornal do Dia** noticiava que São Luís “será incluída no roteiro de filmagens do cineasta Glauber Rocha, que estará aqui em meados de maio próximo acertando as necessárias providências para as tomadas das cenas que integrarão *Terra em Transe*”. Seria a esperada “segunda experiência cinematográfica” do diretor em terras timbiras. No dia seguinte, a coluna social “Passarela” informava que “possivelmente no próximo mês de maio, Fernanda Montenegro e Leonardo Vilar estarão filmando em São Luís, sob direção de Glauber Rocha”. A previsão não se confirmou, entretanto. Por razões várias, o filme acabou sendo rodado no Rio de Janeiro, com Glaube Rocha e Jardel Filho nos papéis principais.

Contudo, as relações entre o documentário e o longa-metragem foram além dos aspectos mencionados, residindo na própria escritura fílmica. Ivana Bentes aponta que, em São Luís, Glauber “teria oportunidade de acompanhar os bastidores de uma campanha política... O resultado reverteria para a ficção exuberante de *Terra em Transe*, o melhor estudo cinematográfico sobre populismo, messianismo e burguesia nacional”. Cenas de *Maranhão 66* foram inseridas no longa-metragem, precisamente na seqüência da campanha, eleição e posse do carismático *Felipe Vieira*, como governador da província de Alecrim, país atlântico de Eldorado. Numa de suas poucas referências, o cineasta comentou: *Maranhão 66* foi “importante para mim. Uma experiência muito útil para *Terra em Transe*, porque pela primeira vez filmei com som direto e porque participei das etapas de uma campanha eleitoral”.⁴

Assim, num domingo, três de abril de 1966, *A Posse do Governador José Sarney* estreou nas telas do luxuoso Cine-Teatro Éden, o maior da capital. Na véspera, o **Jornal do Dia** comentou que o documentário conteria “uma visão impressionante editada por Glauber Rocha sobre o grande acontecimento político”. Na estréia, o matutino assinalou que “São Luís, seus azulejos e contrastes, o interior maranhense, a sua miséria e a grande festa que o Povo fez no dia em que levou José Sarney ao Governo do Estado – constituem os temas principais”. Em breves palavras, a reportagem tentou orientar o “olhar” do espectador, indicando a direção em que se deveria pensar o curta-metragem, o qual mostraria “o Maranhão que José Sarney encontrou”, com suas misérias e mazelas, mas, por outro lado, indicaria as potencialidades econômicas do estado, simbolizadas pelo babaçu. Seria um apelo, um grito de ajuda ao resto do Brasil.

Contudo, apesar do esforço didático-político do jornal sarneísta, a exibição de *Maranhão 66* gerou uma intensa polêmica, que se estendeu por semanas. As “estratégias de agressão” adotadas, bem como a montagem vertical (imagem e som independentes entre si), acabaram surtindo os efeitos desejados: estranhamento, paralisia, problematização. Em lugar de “aplausos-unânicos-a-exaltar-a-genialidade-de-Glauber-Rocha”, as reações do público à “estética da violência” foram bem mais complexas e diversificadas.

“– Chocante! – é em geral o lacônico comentário de quantos assistiram ao curta-metragem”, resumiu um colunista social. Um outro publicou que foi muito comentado o documentário “mostrando apenas o lado podre do Maranhão. As opiniões se entrecrocavam com favoráveis e contrários”. Assertivas até comedidas diante de outras: “Nem pretendo descobrir quem financiou e por que o fez, o filme criminoso que apresenta a nossa tão decantada, bela e atraente Capital na imagem mais grotesca, irreal e tendenciosa”, exclamou indignado um Monsenhor. Já o jornalista José Chagas reconheceu alguma validade na argumentação dos críticos, afinal, “a impressão de nossa capital lá fora é de espantar o turista mais afeito. Pois ninguém há de querer passar uma temporada no inferno”. Logo, a contratação de Glauber não foi aleatória, pois “o filme foi feito com o objetivo de provocar um impacto tremendo no espectador”, sendo “chocante para muitos maranhenses”. Tendo dirigido *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o cineasta foi escolhido pelo governador “para filmar, desta vez, somente **o Diabo na terra onde até o Sol mente**, como exclamava o Padre Antônio Vieira”.⁵

Numa conjuntura marcada pelo arbítrio após o golpe de 1964, o curta-metragem forneceu argumentos para a campanha anticomunista, que atingiu em cheio o “camarada Glauco” e o “camarada governador Caos”. Dessa forma, o conservador **Diário da Manhã** (ligado ao ex-governador Newton Belo) criticou-o acerbamente, apontando-o como “obra-prima” realizada por “bolcheviques”. *Maranhão 66* seria uma “subversão criminosa”, uma “película chantagem”, que poderia ter sido rodado nos mocambos de Recife e Olinda, nas favelas da Cidade Maravilhosa, ou na periferia de qualquer metrópole. A “cinografia subversiva” só não poderia representar a “infeliz Moscou”, onde a miséria dos bairros suburbanos fica escondida por trás de “muros artísticos”, os “celebrados painéis murais”. Na seqüência, o matutino afirmava que o Maranhão não era “essa caricatura grotesca, deprimente e vergonhosa”, exibida no cinema e projetada na imprensa, “em que pontificam egressos dos cárceres que a Revolução instituiu para punir os traidores da Pátria”.⁶ Lembrava ainda que o “chefe da ‘cinematografia oficial’, ‘camarada’ Glauber Rocha,” foi o “‘intelectual’ que participou daquela ‘manifestação’ ao Presidente Castelo Branco, à entrada do Hotel Glória, façanha que lhe valeu algumas horas de ‘repouso’ numa ‘gaiola’ do DOPS da Guanabara”.⁷

O teor exacerbado dos pronunciamentos não deve causar surpresa. Afinal, até então, apenas *en petit comité* se conhecia o roteiro de *Maranhão 66*: fazer um relato “das condições em que o Estado foi deixado por seus antigos donatários” (Vitorino Freire e Newton Belo), e, simultaneamente, festejar a vitória épica da Campanha de Libertação. Foi um segredo bem guardado.

Verdade e ficção: um olhar da Estética da Fome

Um retrato do Maranhão, com seus casarões coloniais, babaçuais, promessas e contrastes. “Terra das palmeiras onde canta o sabiá”, mas também de fábricas arruinadas, de mangues e palafitas, de miseráveis, ladrões e tuberculosos – terra de poesia e de subdesenvolvimento. Favoráveis ou não, a maioria das opiniões parece partilhar da convicção segundo a qual o filme documentário seria uma expressão legítima do real. Afinal, já havia no país uma cultura cinematográfica (ligada ao gênero) que, via de regra, girava em torno de duas temáticas: a exaltação ufanista do Brasil e os rituais do poder. Eram documentários baseados numa concepção histórico-naturalista, que buscava oferecer ao espectador a ilusão de estar diante dos fatos narrados, propondo uma leitura única da história, sem questionamentos e contradições.⁸ Muitos dos que se pronunciaram adotavam o pressuposto do documentário enquanto um discurso fílmico que tenderia à reprodução da realidade.

Contudo, o desencadear de acesa polêmica logo evidenciou os limites dessa concepção, pois foram colocados em xeque os procedimentos adotados na realização do curta-metragem: a escolha das locações (pautadas pelo próprio Sarney), a seleção dos entrevistados (e sua autenticidade), a montagem e a manipulação de imagens. Debate estético (e técnico) em torno do gênero documentário que não pode ser dissociado, em nosso caso, do embate entre as correntes políticas da época, nem da disputa em torno das idéias-imagens e das representações sociais sobre o Maranhão, os maranhenses e sua identidade. Debate com limites provincianos, bem verdade, mas propondo um questionamento de *Maranhão 66* que passava por uma problematização da linguagem, das formas narrativas, dos processos de montagem, dos impactos emocionais junto ao público. Questionamento que apontava implicitamente no sentido de pensar o filme documentário enquanto uma modalidade de discurso que tende a construir e/ou interpretar a realidade (ou, em outros termos, elaborar e difundir representações sobre a chamada realidade), e não simplesmente reproduzi-la specularmente.

A escritura do curta acompanha os postulados e técnicas do *cinema-verdade*, movimento surgido na Europa em fins da década de 1950 e que influenciou fortemente o Cinema Novo. Tomar a realidade “sem artifícios”, “câmera na mão” (sem tripé, *travellings* feitos à mão), “sem maquiagem”, sem ambientes que não sejam reais, “para mostrar o verdadeiro rosto e gesto do

homem” – eis algumas das propostas do *cinema-verdade*.⁹ Várias seqüências de *Maranhão 66* acompanham quase à risca essa lição, tal qual enunciada pelo próprio Glauber: a idéia seria fazer “um tipo de documentário em que se usa o som direto, entrevistando pessoas,..., procurando captar o maior realismo possível,..., [procurando] pelo som direto e pela imagem refletir uma verdade, uma realidade”.¹⁰

Nesse sentido, *Maranhão 66* se constitui num teste da linguagem e numa crítica da forma do cinema documentário. O diretor busca a agressão ao público, consoante a lógica enunciada pelo alucinado poeta Paulo Martins: “*Esse povo precisa da morte mais do que se possa supor. / O sangue que estimula no irmão a dor. / O sentimento do nada que gera o amor. / A morte como fé e não como temor*”.

Efeitos estéticos: agitação dos sentidos e paralisia. Nas telas foi projetado um “filme feio e triste”, espelho em negativo da sociedade maranhense. Composição de um retrato 3x4 a partir daquilo considerado intolerável pela sociedade: o outro, o marginal, o feio, o doente, o pobre, o lixo. Pedagogia da dor, revelando ambigüidades, contradições, colonizações. A violência é “a mais nobre manifestação cultural da fome”. A violência simbólica como estímulo à dor e à problematização da cena, remetendo a outras cenas. Alegorias. Ataque sensorial ao espectador, estabelecendo o confronto de sua sensibilidade com o grotesco, o mórbido, o terrível, o repulsivo, o imundo – ataque que provoca ambivalência de sentimentos e alimenta as paixões políticas e estéticas.

Geografia da fome. Fabricação de um micro-cosmos em branco-e-preto do subdesenvolvimento: a onipresença da peste, do grotesco e da morte no Terceiro Mundo. No *Manifesto da Eztetyka da Fome*, o Cinema Novo apresenta suas armas: “a fome latina é o nervo de sua própria sociedade”. Esta “a trágica originalidade do Cinema Novo: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida”. Discurso para o outro, civilizado e colonizador: a fome “para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional”.¹¹ Cinema-guerrilha: a diferença brasileira/latino-americana pensada através da *esztetyka* cinematográfica.

Cinema-verdade. O cineasta faz experimentações com a linguagem do cinema-documentário, testando (e rompendo) os limites e possibilidades da concepção histórico-naturalista, em suas pretensões de realismo e verdade. Crítica imanente da forma, através da explicitação da importância do processo de montagem na produção de significados e efeitos-conhecimento. A montagem como elemento de dinamização da expressividade e de provocação. Um jogo com fragmentos da realidade, a ser combinados e recombinaados pelo olhar estético do cineasta. Um jogo com a descontinuidade, com a “interrupção da ordem lógica das seqüências, criando blocos autônomos de imagens”, causando estranhamento. *Maranhão 66*: montagem vertical combinada ao

grotesco alegórico, pincelando um retrato despedaçado das terras gonçalvinas, com sua galeria de famintos e doentes.

Linguagem da dor. Rapidamente, o espectador se confronta e espanta diante dos mecanismos de construção da *reportagem cinematográfica*, do processo de seleção e manipulação de imagens que é inerente à narrativa fílmica (que é inerente a qualquer narrativa...). Teste irônico: a estética da agressão, quando aplicada à forma do documentário, produz a problematização da cena, buscando o distanciamento crítico do olhar. Descolonização política e cultural: o cinema como guerrilha e pedagogia.

Carnavalização. Representação da política de massas como festa e espetáculo. A teatralidade é reforçada pelos movimentos, gestos e falas do *candidato popular* em seu contato corpo-a-corpo com o eleitorado. Campanha de *Felipe Vieira* a governador de Alecrim: abraços, beijos, apertos de mão, discursos, a fingida atenção às falas do povo, imprensa, assessores e cabos eleitorais – enfim, manipulação satírica e burlesca dos clichês do “demagogo populista”. A montagem e a angulação de câmera explicitam e constroem a teatralidade e a hierarquia que presidem a cerimônia de posse. As relações no espaço funcionam como modos de constituição do real: a um espaço hierarquizado pela câmera correspondem relações entre forças sociais também hierarquizadas – a relação direta, mas desigual, entre líder e povo. Espacialização dos atores em jogo: o governador Sarney e as massas populares da *Ilha Rebelde*, coadjuvantes do espetáculo cívico-carnavalesco – ora aplaudindo e ovacionando seu líder, ora ouvindo-o hipnotizadas, ora caindo no abismo infernal da pagodeira de momo. Vivenciando o desfile apoteótico pela avenida do G.R.E.S. “Sarneylândia”.

“... surgirá uma esplendorosa Sarneylândia – símbolo nortista de um renascentismo lunático, fruto dourado do sonho hipnótico de um turco ou beduíno caviloso, que jurou implantar, aqui, as virtudes calculistas e absorventes do orientalismo nababesco”.

“– Ave Sarney, os que te elegeram, hoje sacrificados e desiludidos, tristemente te saúdam e te contemplam a face convulsa de ilusionista impiedoso, encarnação de carrasco da tua própria terra sacrificada aos teus caprichos e à tua vaidade desmedida”.¹²

Concluindo, podemos afirmar que diversos elementos narrativos apenas indicados em *Maranhão 66* (com suas contradições inerentes) foram retomados em *Terra em Transe*, momento em que o cineasta pôde dispensar-lhes um melhor tratamento do ponto de vista estético-político, produzindo uma peça alegórica e didática de crítica ao populismo.¹³ A *Eztetyka da Fome* produziu um “*Cidadão Kane* de esquerda”, na expressão do cineasta. Nesse sentido, pensar as interfaces entre as duas películas não significa simplesmente atribuir correspondências entre personagens reais e de ficção (a exemplo do paralelismo José Sarney/*Felipe Vieira*), mas sim pensar essas interfaces ao nível da **escritura fílmica**, da linguagem cinematográfica e suas formas narrativas. As experimentações políticas, estéticas e financeiras em torno de *Maranhão 66* – a

teatral campanha eleitoral, *cinema-verdade*, som direto, imagens da multidão, estética da agressão, o patrocínio do BEM, a carnavalização – sendo revertidas para a exuberante ficção tropicalista. Perspectiva que, em sua radicalidade, implica lançar um olhar sobre as nebulosas e instáveis fronteiras entre *verdade* e *ficção*, através dessa singular imbricação entre História e Cinema – **o Maranhão será Terra em Transe...** Ou, melhor dizendo, a *História do Brasil* seria “apenas um grande *Maranhão 66* sem a menor complacência com a situação colonial”.¹⁴

* Versão condensada do 4º capítulo da Dissertação “Sob o signo da morte: decadência, violência e tradição em terras do Maranhão”, defendida junto ao Mestrado em História Social do Trabalho/UNICAMP, sob a orientação do Prof. Dr. Ítalo Arnaldo Tronca.

¹ BUZAR, Benedito. **O Vitorinismo**: lutas políticas no Maranhão. São Luís: LITHOGRAF, 1998. p.499.

² SARNEY, José. “Um presidente homenageia um artista”. In: PIERRE, Sylvie (org.). **Glauber Rocha**: textos e entrevistas. Campinas: Papyrus, 1996. p.211-3. Segundo o depoimento, a 1ª exibição do documentário teria ocorrido no Cine Payssandu (RJ), para um público de cinéfilos que inicialmente vaiou o curta-metragem.

³ BENTES, Ivana. “O devorador de Mitos”. In: BENTES, Ivana (org.). **Glauber Rocha**: Cartas ao Mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.36.

⁴ Apud SARKIS, Marcelo. “Uma câmera e muitas idéias”. In: **O Estado do Maranhão**, Caderno Alternativo, São Luís, 14/03/1999, p.3.

⁵ José Chagas, “Cinematografia governamental”. In: **Jornal do Dia**, 10/04/1966, p.3.

⁶ “Perversidade de Sarney em filme de misérias”. In: **Diário da Manhã**, 05/04/1966, p.1. Cf. ainda, **Diário da Manhã**, 06/04/1966, p.3; 16/04/1966, p.2.

⁷ Essa manifestação ocorreu em novembro de 1965, por ocasião de uma reunião da OEA (Organização dos Estados Americanos), momento em que diversos intelectuais organizaram um protesto contra a ditadura, sendo detidos, além do **camarada Glauco**, Joaquim Pedro de Andrade, Mário Carneiro, Flávio Rangel, Antonio Callado, Carlos Heitor Cony, Márcio Moreira Alves e Jaime Rodrigues (o “Octeto da Glória”).

⁸ BRASIL, Umbelino. “O filme documentário como *documento da verdade*”. In: **Olho da História** (revista de história contemporânea), Salvador, UFBA, n.1, 1995.

⁹ O *cinema-verdade* foi possibilitado pelo avanço tecnológico (equipamentos mais leves de som e imagem), que estimulou um cinema feito nas ruas, no contato direto com a população, captando a “realidade imediata”. Cf. RAMOS, Fernão. “Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)”. In: RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987. p.362-5.

¹⁰ Glauber Rocha, **Revolução do Cinema Novo**. Apud: GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha, esse vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p.161.

¹¹ ROCHA, Glauber. “Uma estética da fome”. In: **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n.3, p.165-170, julho/1965. Mais conhecido como *Manifesto da Estética da Fome*, foi originalmente apresentado durante a Resenha do Cinema Latino-Americano (Itália, 1965).

¹² “O Carrasco do Maranhão”. In: **Diário da Manhã**, 17/04/1966, p.2.

¹³ Para uma discussão sobre *Terra em Transe* como desconstrução e crítica do populismo, sob perspectivas teóricas diversas, cf. BENTES (1997) e XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

¹⁴ Carta de Glauber Rocha a Raquel Gerber, 01/09/1976 (In: BENTES, 1997: 611). O comentário refere-se ao filme *História do Brasil* (lançado pelo cineasta em 1974).